

HISPANORAMA



DER SPANISCHE FILM

INHALT

<i>Gerhard Wild</i>	
Vorwort	
<i>Juan José Sánchez</i>	
Spanisches Kino im Spiegel seiner frühen Kritiken	1
<i>Volker Roloff</i>	
Vom Trauerspiel zum surrealistischen Film	12
<i>Uta Felten</i>	
García Lorcas Drehbuch zu <i>Viaje a la luna</i>	22
<i>Uwe Scheele</i>	
Der Schriftsteller mit dem Seziermesser. Zu den literarischen Texten Luis Buñuels.	26
<i>Jutta Schütz</i>	
Luis Buñuel - sein Leben seine Filme	31
<i>Renate Gompfer</i>	
Interview mit Carlos Saura	41
<i>Susanne Schlönder</i>	
Carlos Sauras <i>La caza</i> - eine <i>pluralidad de lecturas</i>	46
<i>Stefanie Karg</i>	
Pedro Almodóvar: Meister des Trivialen oder Moralapostel?	50
<i>Franz-Josef Albersmeier</i>	
Der spanische Film seit 1975	55
<i>Gerhard Wild</i>	
Auf der Suche nach der «Hispanität»: Kurzer Abriss des spanischen Films seit seinen Anfängen	64
<i>Thomas Stauder</i>	
Buñuels <i>Hamlet</i> : Parodie, Travestie oder surrealistische Burleske?	68
<i>Monika Bosse</i>	
Carlos Sauras Griff ins Bilderbuch der hispanischen Welt	81
<i>Ursula Link-Heer</i>	
Film "light" als Ereignis. Anmerkungen zur Frivolität und Genialität von Almodóvars <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	99

Erweiterter Sonderdruck des Schwerpunkts aus

HISPANORAMA 62 / ISSN 0720-1168

Herausgeber:

Anton Bemmerlein (Gesamtredaktion), Braillestraße 17, D-8500 Nürnberg 90, Tel.: 0911 / 35 15 61.
 Dr. Rainer Huhle (Lateinamerikaredaktion), Eichendorffstraße 20, D-8500 Nürnberg 20, Tel.: 0911 / 59 36 44,
 Diensttel.: 0911 / 2 31 - 31 65.
 Dr. Rudolf Kersch (Lateinamerikaredaktion), Birkenstraße 40, D-8900 Augsburg 22, Tel.: 0821 / 9 12 92.
 Dr. Axel Schönberger M.A. (Gesamtredaktion), Mahrackerstraße 1, D-6000 Frankfurt am Main 50,
 Tel.: 069 / 7 07 37 44 (D), Fernkopierer: 069 / 51 44 40 (pr.) und 069 / 7 07 37 45 (D).
 Dr. Carlos Segoviano / Sabine Segoviano (Redaktion «Sprache in Theorie und Praxis»), Backnanger Straße 7,
 D-7000 Stuttgart 50, Tel.: 0711 / 66 47 - 479 (D.).
 Prof. Dr. Burkhard Voigt (Spanienredaktion), Möhlenredder 30, D-2000 Hamburg Barsbüttel, Tel.: 040 / 6 77 55 56.

Manuskripte erbitten wir kopierfertig und unter Berücksichtigung unserer redaktionellen Normen einzeilig in 12,5 cm breiten Spalten geschrieben direkt an die zuständigen Redakteure. Einsendeschluß ist jeweils der 15. 11., 15. 2. und 15. 7. des Jahres. Disketten (3,5 Zoll, IBM) unter WordPerfect 5.1 sind erwünscht; das Normblatt für die Gestaltung von Beiträgen kann bei jedem der Redakteure angefordert werden. Nachträgliche Autorenkorrekturen an bereits eingesandten Manuskripten sind prinzipiell nicht möglich.

Hispanorama-Bezug ist an die Mitgliedschaft im DSV gebunden. Der Mitgliedsbeitrag von derzeit 40,- DM ist alljährlich bis zum 31. März unaufgefordert auf das Postgirokonto des Deutschen Spanischlehrerverbandes Anton Bemmerlein, Nürnberg, 12 475-852, BLZ 760 100 85, einzuzahlen. Spenden sind steuerlich absetzbar. Bitte fordern Sie keine Beitragsquittungen und Spendenbescheinigungen an: heben Sie den Einzahlungsbeleg auf und verwenden Sie ihn mit der von Ihnen selbst ausgefüllten Quittung, welche jeder März-Ausgabe von *Hispanorama* beiliegt.

Hispanorama erscheint im März, Juni und November.

Der Deutsche Spanischlehrerverband (DSV) bildet die Fachgruppe Spanisch im Fachverband Moderne Fremdsprachen und gehört korporativ der ASOCIACIÓN EUROPEA DE PROFESORES DE ESPAÑOL an.

BUÑUELS *HAMLET*: PARODIE, TRAVESTIE ODER SURREALISTISCHE BURLESKE?

Daß Luis Buñuel 1925 nach Paris ging und dort in Zusammenarbeit mit Salvador Dalí der 1929 uraufgeführte Film *Un chien andalou* entstand, der von Breton und Buñuel übereinstimmend als surrealistisch bezeichnet wurde und den Auftakt zu einer einzigartigen künstlerischen Laufbahn als Filmregisseur darstellt, ist seit längerem wohl bekannt.

Weniger bekannt ist hingegen, daß Buñuel schon vor dem Beginn seiner Cineastenkarriere, größtenteils sogar noch in Spanien, eine Reihe literarischer Texte verfaßte, die durchaus schon Berührungspunkte zum Surrealismus aufweisen und so als Schlüssel zu seinem späteren filmischen Werk Beachtung verdienen.

Wir wollen uns hier mit Buñuels 1927 im kleinen Kreis uraufgeführten, aber erst 1982 durch Sánchez Vidal herausgegebenen Drama *Hamlet* beschäftigen, dem wir uns in drei Schritten nähern wollen: Erstens, biographisch-literarische Einflüsse auf Buñuel während seiner Jahre in Madrid (1917-1925) samt Besprechung seiner dort verfaßten ersten literarischen Texte; zweitens, biographisch-literarische Einflüsse auf Buñuel von seiner Übersiedlung nach Paris (1925) bis zur Fertigstellung des *Hamlet* (1927), mit einem Ausblick bis zur offiziellen Aufnahme Buñuels bei den Surrealisten im Jahre 1929; drittens, Werkanalyse des *Hamlet* unter besonderer Berücksichtigung des Intertextualitätsverhältnisses zur Shakespeareschen Vorlage sowie etwaiger Merkmale surrealistischer Schreibweise.

I. Buñuel in Madrid (1917-1925)

Es war vor allem Francisco Aranda, welcher aufgezeigt hat, daß es in Spanien zu genau dieser Zeit durchaus schon Ansätze surrealistischer Kunst gab, diese allerdings anfangs noch unter einheimischen Denominationen wie «creacionismo» oder «ultraísmo» verborgen blieb. Eine Bestätigung dieser Sichtweise finden wir in einem Brief Buñuels aus Paris vom 17.2.1929 an seinen Studienfreund und Schriftstellerkollegen aus der Madrider Zeit Pepín Bello, in welchem er diesem versichert, er (Bello) sei "im Grunde immer Surrealist gewesen und nichts weiter"¹.

Auch Rafael Alberti, der 1917 kurz vor Buñuel in Madrid angekommen war, diesen später gleichfalls in der berühmten Residencia de Estudiantes kennenlernte, und damals noch mehr der Malerei als der

Poesie zuneigte, stellte 1933 im Rückblick fest, in Spanien habe es um 1920 schon einen «Surrealismus ohne surrealistisches Manifest» gegeben: "Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España - si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, el subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo - existía ya desde mucho antes de que los franceses intentaran definirlo y exponerlo en sus manifiestos"². Einige der Stationen auf dem Weg zur Etablierung des Surrealismus in Spanien sollen hier in aller Kürze nachgezeichnet werden, bevor wir auf Buñuel und dessen Beitrag dazu zu sprechen kommen.

Bereits im Jahre 1898 hatte Pío Baroja, zeitlich und inhaltlich parallel zu den Wiener Untersuchungen des Sigmund Freud, seine medizinische Studie *Hacia el inconsciente* veröffentlicht, in welcher er sich u.a. mit dem für die Surrealisten später so wichtigen geistigen Automatismus beschäftigte.

Im Juli 1909 erschien in Gómez de la Sernas Zeitschrift *Prometeo* bereits eine spanische Übersetzung von Lautréamonts *Chants de Maldoror*; Lautréamont (alias Isidore Ducasse) sollte wenige Jahre später zum Idol der französischen Surrealisten werden, sein Diktum "beau comme la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur un table de dissection"³ zur Maxime surrealistischen Kunstschaffens werden. Im selben Jahr⁴ veröffentlichte Gómez de la Serna, nicht zu Unrecht häufig als «Vater der spanischen Avantgarde» bezeichnet, auch seine Übersetzung von Marinettis Futuristischem Manifest, ein Jahr später gefolgt von dem von ihm selbst unter Pseudonym erstellten *Proclama a los futuristas españoles*.

1914 erschienen die ersten «greguerías» aus der Feder Gómez de la Sernas in der Madrider Tageszeitung *ABC*; dieser von ihm geprägten Gattung sollte er sein Leben lang treu bleiben. Er verstand darunter eine Art von poetischem Aphorismus, häufig in Gestalt einer verblüffend-witzigen Definition oder eines Wortspiels; eine seiner Definitionen der Gattung lautet "Humorismo + metáfora = greguería". Beispiele dafür sind etwa "Monólogo quiere decir el mono que habla solo" oder "El cocodrilo es una maleta que viaja por su cuenta"⁵. Diese Greguerías sind insofern wichtig, als einer der ersten literarischen Texte Buñuels, die 1922 veröffentlichte *Instrumentación*, eine Sammlung derartiger Aussprüche ist.

1915 begründete Gómez de la Serna seine

berühmte «tertulia del Pombo», eine Art literarisches Café, welchem nach seiner Ankunft in Madrid auch Buñuel als regelmäßiger Teilnehmer angehörte, und wo die neuesten literarischen Moden diskutiert wurden:

"Durante los años que pasé en la Residencia, Gómez de la Serna era un gran personaje, acaso la figura más famosa de las letras españolas. Era autor de numerosas obras y escribía en todas las revistas. (...) Todos los sábados, de nueve de la noche a una de la madrugada, Gómez de la Serna reunía a su cenáculo en el «Café Pombo», a dos pasos de la Puerta del Sol. Yo no faltaba a ninguna de aquellas reuniones, en las que encontraba a la mayoría de mis amigos y a otros. De vez en cuando asistía Jorge Luis Borges. (...) Llegábamos, nos saludábamos, nos sentábamos, pedíamos de beber, casi siempre, café y mucha agua (...) y se iniciaba una conversación errabunda, comentario literario de las últimas publicaciones, de las últimas lecturas, noticias políticas. Nos prestábamos libros y revistas extranjeras. Criticábamos a los ausentes. A veces, un autor leía en voz alta una poesía o un artículo y Ramón daba su opinión, siempre escuchada y, en ocasiones, discutida"⁶. So Buñuel rückblickend in seiner Autobiographie *Mi último suspiro*.

Auch der Dadaismus, aus dem sich bekanntlich der Surrealismus entwickeln sollte, ging an Spanien keineswegs spurlos vorüber: Im Jahre 1917 veröffentlichte Picabia in Barcelona die erste Nummer der dadaistisch orientierten Zeitschrift *391*, während in Madrid der allgegenwärtige Gómez de la Serna die Ideen des Dadaismus propagierte und dabei gleichzeitig an der von André Breton herausgegebenen Pariser Zeitschrift *Littérature* mitarbeitete. Einige Spanier, wie Alvarez del Vayo und Aranda y Millán, befanden sich zu jener Zeit sogar in Zürich und in Tzaras «Cabaret Voltaire», also am Brennpunkt dadaistischen Geschehens⁷.

Im Jahre 1918 publizierten Rafael Cansinos-Assens und Guillermo de Torre in der Zeitschrift *Cervantes* ihr «Manifiesto Ultra», dem dann später (ab 1921) ein eigenes Periodikum namens *Ultra* folgen sollte. Buñuel, der wie wir wissen ja durch den Zirkel um Gómez de la Serna literarisch ständig auf dem laufenden war, versäumte es denn auch nicht, diese Texte von Anfang an zur Kenntnis zu nehmen und mit den Madrider Ultraisten persönlichen Kontakt aufzunehmen:

"Entonces nacía el ultraísmo; era hacia el año 19, si no recuerdo mal. En el ultraísmo estaban Guillermo de la Torre, Humberto Rivas, Borges, Barradas, Chabás, Pedro Garfias. Nos interesaba todo, y particularmente la cuestión social"⁸. So Buñuel 1975 im Gespräch mit José de la Colina; darüber hinaus lesen wir in seiner Autobiographie:

"En aquel mismo café (gemeint ist das «Café del Prado», T.S.) (...) se reunía una peña de poetas ultraístas, de la que yo formaba parte"⁹.

Der zweite wichtige «-ismo» der spanischen Avantgarde jener Jahre war der Creacionismo, begründet 1917 durch den Chilenen Vicente Huidobro in Paris, dann importiert nach Spanien und dort verbreitet u.a. durch Huidobros ab 1921 in Madrid erscheinende Zeitschrift *Creación: Revista Internacional de Arte*.

In dem bereits erwähnten Periodikum *Cervantes* sowie in der in Sevilla verlegten Zeitschrift *Grecia* (beide von 1917 bis 1920 existent) wurden überdies Übersetzungen französischer Avantgarde-Autoren wie Aragon, Breton und Soupault abgedruckt, welche später zu den zentralen Gestalten des Pariser Surrealismus zählen sollten; daneben auch Übersetzungen von Vorläufern des Surrealismus wie Apollinaire und Reverdy.

Daß beispielsweise Apollinaire, dem der Surrealismus ja seinen Namen verdankt (wenngleich Apollinaire 1917 im Vorwort zu den *Mamelles de Tirésias* noch etwas anderes darunter verstand als später Breton), von Buñuel tatsächlich schon damals rezipiert wurde, hat er uns wiederum selbst bezeugt: "Durante la epidemia de gripe de 1919 (...) nos quedamos prácticamente solos en la Residencia. (...) Por aquel entonces descubrí a Apollinaire, con *L'enchanteur pourrissant*"¹⁰. Und die auf ihn wirkenden literarischen Einflüsse zu jener Zeit faßt er folgendermaßen zusammen:

"Era más bien influencia francesa: Apollinaire, Cocteau, etcétera. (...) Ya entonces estábamos muy influidos por los franceses y buscábamos otros horizontes. Éramos, ¡perdón! vanguardistas"¹¹.

Buñuel las jedoch in Madrid nicht nur literarische Texte, sondern auch wissenschaftliche Werke; besondere Erwähnung verdient die Lektüre von Freuds *Psychopathologie des Alltagslebens* im Jahre 1921¹², insofern als die Erkenntnisse Freuds bekanntlich eine der zentralen Voraussetzungen des Surrealismus darstellen.

Bevor wir nun auf Buñuels erste eigene literarische Veröffentlichungen zu sprechen kommen, welche durch die oben angeführten Avantgarde-Bewegungen entscheidend geprägt wurden, müssen wir unbedingt noch etwas ausführlicher auf Buñuels Aufenthalt in der Residencia de Estudiantes eingehen, nachdem diese bisher nur am Rande erwähnt wurde.

Daß die berühmte Madrider Residencia (wobei die englische Übersetzung «College» ihren Charakter besser trifft als die deutsche «Studentenwohnheim») ein Kristallisationspunkt der jungen spanischen Intelligenz jener Zeit war, ist bekannt und soll hier deshalb auch nicht in allen Einzelheiten ausgebreitet

werden. Auf zwei Weggefährten Buñuels wollen wir dennoch kurz eingehen, weil sie zu seiner Hinwendung zur Literatur entscheidend beitrugen; der eine ist Lorca:

"Federico García Lorca no llegó a la Residencia hasta dos años después que yo. (...) Nuestra amistad, que fue profunda, data de nuestro primer encuentro. (...) Casi siempre andábamos juntos. Por la noche nos íbamos a un descampado que había detrás de la Residencia (...), nos sentábamos en la hierba y él me leía sus poesías. Leía divinamente. Con su trato, fui transformándome poco a poco ante un mundo nuevo que él iba revelándome día tras día. (...) Lorca me hizo descubrir la poesía, en especial la poesía española, que conocía admirablemente, y también otros libros"¹³.

Der andere ist Alberti, welcher zwar seit 1917 in Madrid wohnte, aber erst 1923 in die Residencia kam:

"Rafael Alberti (...) era una de las grandes figuras de nuestro grupo. (...) Un día, tomando unas copas, otro amigo, Dámaso Alonso (...) me dijo: «¿Sabes quién es un gran poeta? ¡Alberti!» Al ver mi asombro, me tendió una hoja de papel y leí una poesía, que aún recuerdo cómo empezaba:

«La noche ajusticiada
en el patíbulo de un árbol,
alegrías arrodilladas
le besan y ungen las sandalias...»

En aquellos momentos, los poetas españoles procuraban encontrar adjetivos sintéticos e inesperados, como «la noche ajusticiada» y sorpresas como «las sandalias de la noche». Aquella poesía, que fue publicada en la revista *Horizonte* y marcó el comienzo de Alberti, me gustó en seguida"¹⁴.

Obwohl beide Autoren erst später den Höhepunkt ihrer Zuwendung zum Surrealismus erreichen sollten (Lorca in *Poeta en Nueva York*, Alberti in *Sobre los ángeles*), trugen sie doch zweifellos zur literarischen Sensibilisierung des jungen Buñuel bei.

Der Freundeskreis in der Residencia entwickelte eine Reihe eigentümlicher Gewohnheiten, welche Aranda von "el primer grupo surrealista mundial"¹⁵ sprechen ließen; u.a. praktizierte man eine Art kollektiver Zufalls-Poesie nach Art des (erst später erfundenen) «cadavre exquis» der französischen Surrealisten: "Se trataba de crear una unidad semántica que sorprendiese por la imprevisibilidad de las asociaciones"¹⁶. Gleichfalls Ähnlichkeit mit den skurrilen Gebräuchen der späteren Pariser Gruppe um Breton weisen die von den Residencia-Bewohnern organisierten «Visitas a Lugares Anodinos» auf, hier wie dort eine Verspottung der üblichen Bildungsausflüge des Bürgertums. So kann es uns nicht weiter verwundern, daß der Residencia-Zirkel auch einen eigenen Buchhändler besaß (León

Sánchez Cuesta), der ihnen aus Frankreich die neuesten literarischen Publikationen und (ab 1924) die programmatische Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* zu beschaffen hatte. Aus heutiger Sicht bemerkenswert wirkt die Tatsache, daß es der von Buñuels Freunden organisierten «Sociedad de Cursos y Conferencias» gelang, den (damals freilich noch nicht so berühmten) Einstein zu einem Vortrag in die Residencia zu holen; man beachte dabei die Bedeutung von Einsteins Relativitätstheorie für die Begründung des Surrealismus¹⁷.

Unbedingt erwähnt werden muß auch noch die Gepflogenheit der Residencia-Bewohner, jedes Jahr zu Anfang November eine verballhornte Version von Zorillas *Don Juan Tenorio* zur Aufführung zu bringen; im Hinblick auf Buñuels späteren *Hamlet* ist zu beachten, daß schon hier eine Art von surrealistischer «Collage» geboten wurde¹⁸, die sich von der Vorlage Zorilla recht weit entfernt und so zu Recht von ihren Autoren als "Profanación" bezeichnet wurde:

"Según el programa de mano correspondiente a dicha función (Todos los Santos de 1920) y que el propio Buñuel me proporcionó, constaba la misma de cuatro piezas: un Prólogo, por Luis de Tapia; «Solico en el mundo», entremés de los Quintero, con Buñuel en el papel de Párroco; el «Paso de los ladrones» de Lope de Rueda; y «los actos quinto y sexto» del «Don Juan» de Zorilla, que titulaban «El Partenón» y «La aldabada postrera». Esto es: los actos I y II de la segunda parte del «Tenorio», con títulos tomados del recitado de Ciutti («Que esa aldabada postrera / ha sonado en la escalera») y resultantes de la transformación de «panteón» en Partenón, supongo que por el mucho mármol que inunda la escena. (...)

El reparto rezaba:

Profanación por

BUÑUEL, de Don Juan
GARCIA LORCA, de Escultor
MARTINEZ, de Centellas
SANCHEZ HERRERO, de Avellaneda
SALAS, de Ciutti

Buñuel hacía de Don Juan provisto de una máquina de escribir portátil con la que despachaba la eventual correspondencia amorosa"¹⁹.

Ähnliche komische Anachronismen wie den letztgenannten werden wir später auch im *Hamlet* finden, was die Bedeutung dieser Residencia-Inszenierungen für Buñuel unterstreicht.

Wenden wir uns nun Buñuel ersten literarischen Veröffentlichungen zu, welche alle noch in seine Madrider Zeit fallen.

Die kurze Erzählung *Una traición incalificable*, nicht zufällig in der Zeitschrift *Ultra* erschienen (1.2.1922), ist sein erster gedruckter Text. Zwei

Dinge sind darin hervorhebenswert: einerseits die Veralberung des traditionellen egozentrischen Dichters ("Hacia un año que trabajaba en *mi* obra, en *mi* gran obra"), andererseits die auffällige «Belebung der Objekte», beliebte Praxis auch des späteren Surrealismus:

"El viento, grotesco se precipitó por los bordes y husmeó inquietamente por todas partes. Donde causó un verdadero terror fué en el cesto de los papeles; reposaban tranquilamente, mas al advertir la presencia del monstruo, asustados, enloquecidos, cabriolaron unos encima de otros, se arremolinaron y huyeron en todas direcciones hasta cobijarse en el cubo y debajo del armario; porque el viento es el gato de los papeles"²⁰.

Buñuels folgende Veröffentlichung, betitelt *Instrumentación* und abgedruckt in der Zeitschrift *Horizonte* am 30.11.1922, ist unverkennbar eine Sammlung von Greguerías in der Nachfolge Ramón Gómez de la Sernas, mit dem wie wir wissen Buñuel ja ständig persönlichen Umgang hatte. Alle Instrumente eines Orchesters werden darin auf derart ausgefallene Weise charakterisiert wie beispielsweise die Bratschen und die Pikkoloflöten:

"Violas: Violines que llegaron ya a la menopausia. Estas solteronas conservan aún bastante bien su voz de media tinta.

Flautín: Hormiguero del sonido"²¹.

Daß Buñuel damit den Geschmack seines Meisters getroffen hatte, bezeugt er in seiner Autobiographie:

"Gómez de la Serna me felicitó efusivamente. Claro está que debió de reconocer fácilmente en ella su influencia. El movimiento al que yo, más o menos, me asimilaba, se llamaba los Ultraístas y pretendía ser la vanguardia más adelantada de la expresión artística. Conocíamos a Dada y a Cocteau y admirábamos a Marinetti. El surrealismo aún no existía"²².

Wir übergehen Buñuels Erzählung *Suburbios* (4.1.1923 in *Horizonte*) und wenden uns gleich seinem darauf folgenden, wichtigen Aufsatz *Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo* zu (1.2.1923 in *Alfar* erschienen). Buñuel vertritt darin, wohl als erster in Spanien²³, die Forderung, belebte Objekte zum Gegenstand einer neuen Dramatik zu erwählen und bewegt sich damit eindeutig in Richtung auf den Surrealismus zu:

"El problema estético que se nos presenta, es el de construir, el de inducir temas «nuevos» y «originales» no tratados aún por ninguna dramaturgia universal. (...) Seguramente lo inanimado nos dará amplios temas. (...) Si no impresionaba a un público humano, haría en cambio llorar, reír o estremecerse al otro público de sillas, utensilios de cocina, etc. etc. Pero lo indudable es que en lo abiótico existen las pasiones"²⁴.

Von großer Bedeutung im Hinblick auf die Denkungsart des Surrealismus ist sodann die Erzählung *Por qué no uso reloj*, die Buñuel am 1.5.1923 (ebenfalls in der Zeitschrift *Alfar*) veröffentlichte. Wir finden darin Anspielungen auf Einsteins Relativitätstheorie und die Infragestellung des herkömmlichen Zeitkontinuums.

(Die personifiziert auftretende Zeit spricht zum Erzähler:)

"Veo que tiene usted ahí el retrato de ese majadero de Einstein. Mi experiencia me acoraza contra los insultos, pero el de relativo es el que más me ha dolido. Resulta que no bastan las falsedades que se me han levantado, sino que ahora soy la comidilla de las gentes por culpa de esa mala persona.

De pronto su cuerpo comenzó a estirarse desmesuradamente. Yo me revolvía inquieto en la silla al ver un nuevo prodigio en aquella noche fantasmagórica. El Tiempo se alargaba demasiado"²⁵.

Einsteins Bruch mit der traditionellen Physik war eines der grundlegenden Axiome der Pariser Surrealisten; die von diesem gezogene Bilanz machte der bis dahin gültigen Realitätsauffassung ein Ende und legte eine neue, surrealistische Ästhetik nahe:

"Wir haben uns bisher etwas vorgemacht. Die Welt, wie sie wirklich ist, ist nicht so, wie wir meinten. Die bestbegründeten Anschauungen taugen nur für unseren Alltag, darüber hinaus aber sind sie falsch. Falsch ist der Begriff vom Raum, den wir uns gebildet hatten. Falsch ist die Zeit, die wir uns ersannen. Das Licht pflanzt sich in gekrümmter Linie fort, und die Masse der Körper ist nicht starr, sondern elastisch"²⁶.

Das letzte noch in Spanien entstandene Werk Buñuels dessen wir hier erwähnen wollen, ist die 1925 verfaßte Erzählung *Diluvio* (veröffentlicht erstmals bei Sánchez Vidal); im selben Jahr sollte Buñuels Umzug nach Paris vonstatten gehen. Es handelt sich dabei um eine typische Traumerzählung, wie sie von den französischen Surrealisten gepflegt wurde. Sintflutartige Regenfälle verwandeln darin eine Stadt in eine bizarre Traumlandschaft:

"Los peces parecían mariposas atraídos por la luz húmeda de los faroles y en los tejados se entreabrían las tejas como lapas.

(...) A mil de metros de altura cruzó la luz fantasmal de un tranvía herido acosado de delfines, asaetado por millones de dentaduras blanquísimas"²⁷.

Über Buñuels biographische und literarische Erfahrungen während seines Aufenthalts in Madrid können wir zusammenfassend festhalten, daß er im Hinblick auf die aktuellen Kunsttendenzen immer auf dem neuesten Stand war und sich dem

mus bereits so weit angenähert hatte, wie dies zu diesem Zeitpunkt in Spanien nur überhaupt möglich war. Er selbst hat dies rückblickend folgendermaßen beurteilt:

"El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los Estados Unidos, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar de surrealismo dan testimonio de esta llamada que nos dirigía a todos hacia París"²⁸.

II. Buñuel in Paris (1925-1930)

Es ist bekannt, daß Buñuel erst nach der Vorführung seines *Chien andalou* im Jahre 1929 offiziell in den Kreis der Pariser Surrealisten aufgenommen wurde; wie weit er für diese jedoch auch schon in den ersten Jahren seines Frankreich-Aufenthalts Sympathien hegte, soll hier Gegenstand der Erörterung sein, nicht zuletzt im Hinblick auf den 1927 fertiggestellten *Hamlet*.

Im November 1924 hatte André Breton, der charismatische Vordenker und «Papst» der Bewegung, sein *Premier manifeste du Surréalisme* veröffentlicht, welches zwei Monate später (Januar 1925) bereits in spanischer Übersetzung in der vielgelesenen *Revista de Occidente* erschien; Buñuel, der Ende 1924 kurz in Paris war, dann nach Spanien zurückkehrte, um sich Mitte 1925 dann wirklich in Paris niederzulassen²⁹, hatte so die Möglichkeit, das Manifest in beiden Versionen zu rezipieren. Aus Bretons Traktat, welches nach übereinstimmender Auffassung der Literaturhistoriker die offizielle Geburt der surrealistischen Bewegung markiert, wollen wir hier etwas ausführlicher zitieren, um uns dadurch einige der Grundideen des Surrealismus zu vergegenwärtigen.

Unter Berufung auf Freud plädiert Breton für eine stärkere Berücksichtigung der Traumseite des menschlichen Geistes, wendet sich gegen vordergründigen Materialismus und Realismus in der Kunst; die angestrebte Vereinigung von Traum und Wirklichkeit in der künstlerischen Darstellung bezeichnet er als Surrealität. In diesem Sinne definiert er "le surréalisme" als:

"Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale... Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de

certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie"³⁰.

Breton berichtet von den zusammen mit Soupault unternommenen ersten Versuchen im «automatischen Schreiben», wobei die Niederschrift möglichst ungehemmt den freien gedanklichen Assoziationen folgen und vom Schreibenden nicht bewußt kontrolliert werden soll. Das Ergebnis dieser Art von Niederschrift besteht, so die Behauptung Bretons, in außergewöhnlich reizvollen poetischen Bildern, welche der rationale Verstand nicht zu erzeugen in der Lage wäre:

"Et de même que la longueur de l'étincelle gagne à ce que celle-ci se produise à travers des gaz raréfiés, l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique, que j'ai tenu à mettre à la portée de tous, se prête particulièrement à la production des plus belles images. On peut même dire que les images apparaissent, dans cette cours vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance"³¹.

Solchermaßen von den Ergebnissen seiner Entdeckung überzeugt, verwundert es nicht, daß Breton eine regelrechte «Gebrauchsanleitung» zum automatischen Schreiben gibt; wir werden weiter unten noch aufzeigen, daß Buñuel diese tatsächlich bekannt war:

"Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un de plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des noeuds sur une

corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute: une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire. A la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre l par exemple, toujours la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra"³².

Nicht zuletzt im Hinblick auf den Buñuelschen *Hamlet*, der ohne Kenntnis dieser surrealistischen Poetik als ein wirres und zusammenhangloses Machwerk erscheint, was in Wirklichkeit von der Traumlogik der Surrealisten ja gerade angestrebt wurde, war es nötig, Breton hier so ausführlich zu Wort kommen zu lassen.

Im Dezember 1924 erschien die erste Nummer der von Pierre Naville und Benjamin Péret herausgegebenen Zeitschrift *La Révolution surréaliste*, welche in ihrer programmatischen Vorrede wie zuvor Breton für eine Neubewertung des Traums plädieren:

"Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté. Grâce au rêve, la mort n'a plus de sens obscur et le sens de la vie devient indifférent.

Chaque matin, dans toutes les familles, les hommes et les femmes et les enfants, S'ILS N'ONT RIEN DE MIEUX A FAIRE, se racontent leurs rêves. Nous sommes tous à la merci du rêve et nous nous devons de subir son pouvoir à l'état de veille. (...) D'autres et ce sont les prophètes dirigeant aveuglément les forces de la nuit vers l'avenir, l'aurore parle par leur bouche, et le monde ravi s'épouvante ou se félicite. Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare"³³.

Aber wie weit kam Buñuel nun zu Beginn seines Aufenthalts in Paris mit den Surrealisten und deren Schriften in Berührung?

Der Anlaß, bei dem die Gruppe um Breton erstmals Buñuels Aufmerksamkeit erregte, war, typisch genug, nicht etwa eine Publikation, sondern einer der zahlreichen von ihr absichtlich herbeigeführten gesellschaftlichen Skandale. Die Männer um Breton handelten dabei getreu ihrer Devise, daß der Surrealismus keine bloße Kunstbewegung sei, sondern vielmehr die Revolutionierung der Gesellschaft anstrebe. Ein Festessen zu Ehren Saint-Pol-Roux im Juli 1925 sprengten die Surrealisten, indem sie Streit provozierten und schließlich sogar die altherwürdige Festrednerin Rachilde (Marguerite Eymery) ohrfeigten. 1975 in Mexiko befragt, schildert Buñuel den Vorfall folgendermaßen:

"BUÑUEL: Por los días en que llegué a París había habido en la Closserie des Lilas un banquete ofrecido a Madame Rachilde, una escritora ya vieja. En el banquete estaban dos surrealistas; no sé si Péret era uno de ellos. (Hier irrt Buñuel; laut Nadeau waren neben Breton mindestens noch Aragon, Leiris, Soupault und Max Ernst anwesend.) Hablaron muchos escritores e al final Madame Rachilde dijo: «¿Y los surrealistas no dicen nada?» Entonces se levantó uno de ellos, dijo: «Madame...» y le dio una bofetada a Rachilde. ¡Qué bronca! Unos agarraron sillas, otros botellas. El escándalo fue grande, el café estuvo cerrado tres meses. Esa noche, después de la bronca, pasé casualmente por allí; vi cristales rotos, policías. La gente decía: «Han sido los surrealistas.» Pero, enterarme bien de qué era el surrealismo, eso sería dos años después.

JOSÉ DE LA COLINA: Pero sí leña usted a los surrealistas.

BUÑUEL: Empecé a leerlos. Sobre todo Benjamin Péret, que me entusiasmaba con su humor poético. Lo leíamos Dalí y yo, y nos caíamos al suelo de risa"³⁴.

Daß jener Skandal im Juli 1925 ein Schlüsselereignis für den jungen Buñuel war, hat er uns auch in seiner Autobiographie berichtet:

"Desde la rotura de cristales de «La Closserie des Lilas» yo me sentía más y más atraído por la forma de expresión más irracional que proponía el surrealismo"³⁵.

Alle Buñuel-Spezialisten sind sich prinzipiell darin einig, daß Buñuel bis einschließlich 1928 keinerlei nennenswerte persönliche Kontakte zu der Gruppe um Breton unterhielt, jedoch zunächst aus Neugier, dann mit wachsender Überzeugung, ihre Schriften sehr wohl rezipierte. Wir finden dies durch Buñuel in seinen Gesprächen mit Max Aub bestätigt:

"Yo no era surrealista cuando llegué a París, me parecía una cosa de maricones. Leía sus cosas para reírme, igual que años atrás leía *Ultra* para divertirme en el tranvía, en Madrid. Y me sucedió lo mismo, acabó por meterse dentro. En verdad yo no pertenecí al grupo que hasta el veintinueve o el treinta. Después de *Un perro andaluz* hasta el regreso del viaje de Aragon a Rusia"³⁶.

Nun kommen wir zu Buñuels *Hamlet*, wobei wir uns an dieser Stelle zunächst darauf beschränken, das Werk in den biographischen Zusammenhang einzuordnen. Es herrscht eine gewisse Verwirrung darüber, ob das Stück von Buñuel schon vor seiner Amsterdam-Reise im Jahre 1926 verfaßt wurde, oder aber erst 1927. Buñuels eigene Erinnerungen scheinen ersteres nahezulegen:

"Yo había escrito una obra de una decena de páginas que se llamaba, sencillamente, *Hamlet* y que representamos nosotros mismos en el sótano de

«Sélect». Aquéllos fueron mis primeros pasos de director. A finales del año 1926, se presentó una gran oportunidad. Hernando Viñes era sobrino del ilustre pianista Ricardo Viñes, el que dio a conocer a Erik Satie. En aquellos momentos, la ciudad de Amsterdam contaba con dos grandes formaciones orquestales, de las mejores de Europa. La primera acababa de interpretar con gran éxito la Historia de un soldado, de Stravinski. La segunda de aquellas formaciones estaba dirigida por el gran Mengelberg. A fin de dar la réplica al otro conjunto sinfónico, querían ofrecer el *Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, obra corta, inspirada en un episodio de *Don Quijote*, con la que cerrarían un concierto. Y estaban buscando un director de escena. Ricardo Viñes conocía a Mengelberg. Gracias a *Hamlet*, yo tenía una referencia, aunque, a decir verdad, bastante exigua. En fin, me ofrecieron la dirección escénica y yo acepté³⁷.

Hier wird also eindeutig die Regie-Erfahrung mit dem *Hamlet*-Stück als Voraussetzung für das Engagement in Amsterdam dargestellt und die Uraufführung in das Jahr 1926 verlegt.

Andererseits gibt es im Text des Stücks einen unleugbaren Hinweis darauf, daß es nach dieser Reise zumindest noch einmal bearbeitet wurde, spricht doch Margarita Hamlet gegenüber an einer Stelle von "vuestro ambiguo viaje a Amsterdam"³⁸. Dieser Fingerzeig wurde von dem das Werk 1982 erstmals herausgebenden Sánchez Vidal denn auch nicht übersehen, darin bestärkt durch die Entdeckung, daß das Manuskript mit "julio 1927 en el Hotel des Terrasses" datiert ist.

Aufgrund der Prüfung der uns zugänglichen Zeugnisse gelangen wir so zu dem Schluß, daß Buñuels *Hamlet* zwar schon 1926 begonnen und im «Café Select» erstmals aufgeführt wurde, dann jedoch noch gewisse Änderungen erfuhr, wobei die heute erhaltene Fassung jene ist, die 1927 im «Hotel des Terrasses» gespielt wurde³⁹.

Inwieweit das Stück durch Buñuels bis dahin erworbene Kenntnisse über den Surrealismus geprägt ist, muß hier noch offen bleiben und steht erst weiter unten anläßlich der Strukturanalyse zur Erörterung an.

Nun wollen wir noch kurz einen Blick auf Buñuels endgültige Hinwendung zum Surrealismus während der noch verbleibenden Jahre in Paris werfen, was ja auch rückwirkend ein Licht auf den Standort seiner geistigen Entwicklung zur Entstehungszeit des *Hamlet* wirft.

Im Laufe des Jahres 1927 entstand die Sammlung von Gedichten und Erzählungen *Un perro andaluz*, von der einzelne Stücke 1929 in spanischen Zeitschriften abgedruckt wurden, welche als Ganzes aber erstmals 1982 von Sánchez Vidal herausgege-

ben wurde. Die Texte der Sammlung, welche ihren Titel an den 1928 von Buñuel und Dalí konzipierten Film abtreten mußte, sind eindeutig surrealistisch geprägt; hervorhebenswert die Traumerzählungen «Olor de Santidad» und «Palacio de Hielo», wobei letztere schon das im Hinblick auf Buñuels Debut-Film bedeutsame Motiv der Blendung enthält:

"La ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a las calle. Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada"⁴⁰.

1927 ist gleichzeitig das Jahr des großen Góngora-Jubiläums in Spanien, für Buñuel ein Anlaß, in Briefen an Freunde in der Heimat in aller Schärfe seine avantgardistische Position zu beziehen. Bekannt ist der gemeinsam mit Dalí verfaßte Schmähbrief an den ehrwürdigen Juan Ramón Jiménez, ebenso die heftige Ablehnung von Lorcas *Romanceiro Gitano* durch Buñuel; noch bezeichnender für Buñuels damaligen Anti-Traditionalismus scheint uns aber sein Brief an Pepín Bello aus dem Jahre 1928 zu sein:

"Hay que combatir con todo nuestro desprecio e ira toda la poesía tradicional, desde Homero a Goethe, pasando por Góngora - la bestia más inmunda que ha parido madre - hasta llegar a las ruinosas deyecciones de nuestros poetillas de hoy (...). Comprenderás la distancia que nos separa a ti, Dalí y yo de todos nuestros amigos poetas. Son dos mundos antagónicos, el polo de la tierra y el sur de Marte, y todos, sin excepción, se hallan en el cráter de la putrefacción más apestante. Federico quiere hacer cosas surrealistas, pero falsas, hechas con la inteligencia, que es incapaz de hallar lo que halla el instinto"⁴¹.

Der Furore, mit dem Buñuel hier die reine Lehre des Surrealismus vertritt und jede andere Art von Dichtung ablehnt, ist unübersehbar.

1928 verfaßte Buñuel zusammen mit Dalí das Drehbuch für den *Chien andalous*; die Art ihrer Zusammenarbeit ist gut dokumentiert und ihre Methode, von Traumbildern ausgehend gemeinsam willkürliche Assoziationen aneinanderzureihen, könnte surrealistischer nicht sein. Buñuel sah dies im Rückblick genauso: "Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guión de *Un chien andalous*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta"⁴².

Noch bevor der Film dann im Herbst 1929 im Pariser «Studio des Ursulines» uraufgeführt wurde, bekannte sich Buñuel in einem weiteren Schreiben an seinen Jugendfreund Pepín Bello nochmals mit aller Deutlichkeit zum Surrealismus: "El surrealismo ES LO UNICO INTERESANTE EN EL TERRENO DE LA CREACION ARTISTICA"⁴³.

Die Projektion des Films wird für Buñuel dann zur Eintrittskarte in den Kreis der Surrealisten; unmittelbar davor erstmals den Männern um Breton vorgestellt, findet sein Werk ihr Gefallen und sie nehmen ihn als einen der Ihren auf:

"Aquel encuentro tuvo lugar en el café «Cyrano» de la place Blanche, en el que el grupo celebraba sus sesiones diariamente. Me presentaron a Max Ernst, André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara, René Char, Pierre Unik, Tanguy, Jean Arp, Maxime Alexandre, Magritte. Todos salvo Benjamin Péret, que entonces estaba en el Brasil. Me estrecharon la mano, me ofrecieron una copa y prometieron no faltar a la presentación de la película, de la que Aragon y Man Ray les habían hecho grandes elogios. Aquella primera proyección pública de *Un chien andalou* fue organizada con invitaciones de pago en las «Ursulines» y reunió a la flor y nata de París, es decir, aristócratas, escritores y pintores célebres (Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Bérard, el músico Georges Auric) y, por supuesto, el grupo surrealista al completo. (...) Cuando terminó la película, desde detrás de la pantalla oí grandes aplausos (...). Mi entrada en el grupo surrealista se produjo como algo sencillo y natural. Fui admitido a las reuniones que se celebraban diariamente en «Cyrano» y, alguna que otra vez, en casa de Breton, en el 42 de la rue Fontaine"⁴⁴.

Der Surrealist Georges Sadoul bestärkt uns in seinem 1965 erschienenen Artikel «Souvenirs d'un témoin» in unserer im Rahmen dieser Untersuchung gewonnenen Auffassung, daß Buñuel schon lange vor dieser offiziellen Aufnahme in den Kreis um Breton dem Gedankengut des Surrealismus nahegestanden war und dieser letzte Akt eigentlich nur noch eine längst fällige Formalie war:

"J'étais au café Radio, un jour à midi, lorsqu'y arrive Luis Buñuel, pour la première fois admis parmi nous... Il n'eut pas besoin d'en dire beaucoup pour que nous comprenions qu'il était des nôtres. A la cité universitaire de Madrid, puis à Paris, où il était établi depuis 1925, il s'était nourri, imprégné des livres et des revues surréalistes. Il appartenait, corps et âme, à notre groupe, avant d'avoir rencontré aucun d'entre nous"⁴⁵.

III. Buñuels *Hamlet* (1927)

Wir wollen zunächst das Verhältnis zur Shakespeareschen Vorlage klären und terminologisch einordnen. Ähnlich und noch deutlicher als bei den *Don Juan Tenorio*-Aufführungen in der Residencia de Estudiantes ist das Verhältnis zur titelgebenden Vorlage ein sehr loses, zu Recht spricht Aranda von "lejanas reminiscencias de la obra de Shakes-

peare"⁴⁶. Wenn wir schon einmal vorausgreifend annehmen, daß der Bauplan des Stücks den Gesetzen des Surrealismus gehorcht, so ließe sich diese Begrenzung des Shakespeare-Bezugs durch die Anwendung der surrealistischen Collage-Technik erklären, welche absichtlich heterogene Elemente mischt und sich deshalb nicht bloß an eine einzige Vorlage halten kann.

Der Verfasser dieses Beitrags hat sich unlängst in anderem Zusammenhang darum bemüht, die drei wichtigsten Formen intertextueller Komik folgendermaßen voneinander zu unterscheiden:

Während man unter Travestie eine Schreibweise versteht, deren Charakteristikum ein einen bestimmten literarischen Einzeltext komisierendes Verfahren ist, bei dem die Fabel der Vorlage in ihren wesentlichen Zügen erhalten bleibt, der Stil der Vorlage jedoch durchgängig im Sinne einer Herabstimmung verändert wird, wird mit Parodie das entgegengesetzte Verfahren bezeichnet, bei dem die Komisierung einer literarischen Vorlage unter Beibehaltung charakteristischer stilistischer Eigenheiten derselben erfolgt. Als burlesk schließlich bezeichnen wir jenes Komisierungsverfahren, welches mit der Travestie die niedrig-komische Sujet-Behandlung gemeinsam hat, anders als diese jedoch nicht einer bestimmten Einzelvorlage in Gänze folgt⁴⁷.

Obwohl einige Kommentatoren (so etwa Rincón) im Hinblick auf Buñuels *Hamlet* vorschnell von einer Parodie sprachen, so läßt sich dies zumindest was den Shakespeare-Bezug betrifft keineswegs halten. Eine eindeutig parodistische Stelle finden wir so nur in Acto III, Escena II von Buñuels Werk, wo unter Beibehaltung des Stils der Vorlage und Ersetzung des Inhalts aus dem Shakespeareschen "To be or not to be - that is the question" der komische Ausspruch "Haber o tener, la podredumbre es esa"⁴⁸ wird. Daneben finden sich in Buñuels *Hamlet* zwar auch parodistische Spitzen gegen traditionelle Dramatik vom Siglo de Oro bis Lorca, was aber nicht dazu berechtigt, von einer Shakespeare-Parodie zu sprechen.

Das Vorliegen einer Travestie müssen wir ebenfalls verneinen, nachdem Buñuel allenfalls Elemente der Shakespeareschen Fabel herausgreift und der titelgebenden Vorlage nicht so eng folgt, wie es für eine Travestie nötig wäre. Als charakteristische Handlungselemente bleiben erhalten u. a. die Hamlet-Gestalt als unglücklicher Liebhaber, die Auftritte des Geists von Hamlets Vater, sowie der Besuch auf einem Friedhof. Buñuel führt jedoch radikale Änderungen schon am Personal des Stücks durch, anhand dessen der Abstand zur Vorlage deutlich wird:

"PERSONAJES

Hamlet: Amante de la parte superior de Leticia.

Agrifonte: Rival de Hamlet, amante del punto

interesante de Leticia.

Mitrídates: Cadáver recalcitrante.

Don Lupo: Maestro de bailes.

El padre de Hamlet: Espectro dócil y bien educado.

El contortulo a cadena perpetua.

Un capitán.

Leticia: Nominativo de Letitia, ae

Margarita: Mora enamorada.

Cortesanos y soldadesca.

Nota: Al final de cada acto se presentarán los campesinos⁴⁹.

Wenn man diese Besetzung und die daraus resultierende absichtlich wirre Handlungsführung von Buñuels *Hamlet* überhaupt noch mit traditionellen Intertextualitätskategorien erfassen will, so wird man folglich gut daran tun, das Stück eine Burleske zu nennen. Dafür reicht bei niedrig-komischer Sujet-Verarbeitung eine bloß entfernte Anlehnung an die Vorlage, wie sie hier im Hinblick auf Shakespeare gerade noch gegeben ist.

Bevor wir das Stück nun auf etwaige Charakteristika surrealistischer Schreibweise hin überprüfen (deren Existenz wir aufgrund des weiter oben aufgezeigten biographischen Hintergrunds ja stark vermuten müssen), wollen wir zuvor noch die Frage aufwerfen, weshalb Buñuel sich wohl ausgerechnet diese Vorlage zur Bearbeitung ausgewählt hat.

Ein Grund scheint uns darin zu liegen, daß der Shakespearesche Hamlet eine Gestalt am Rande des Wahnsinns ist, der sehr stark mit seinem eigenem Inneren beschäftigt ist und der Mühe hat, sich noch klarer Konturen der Realität zu vergewissern. Bekanntlich waren die Surrealisten, die das herkömmliche logische Denken entschieden bekämpften, vom Wahnsinn nahezu magisch angezogen; erinnert sei nur an die Behandlung verschiedener Geisteskrankheiten in Bretons und Eluards Gemeinschaftswerk *L'Immaculée Conception* oder an die von Dalí entwickelte paranoisch-kritische Methode, welche nichts anderes als die Instrumentalisierung einer psychischen Störung zum künstlerischen Schaffen war.

Einen zweiten Grund für die Wahl dieser Vorlage sehen wir darin, daß Sigmund Freud bereits im Jahre 1900 in seiner *Traumdeutung*, einem für die Surrealisten zentralen Werk, auf den Shakespeareschen *Hamlet* eingegangen war. Freud konstatiert das Vorliegen des sogenannten «Oedipus-Komplexes» und stellt fest:

"Hamlet kann alles, nur nicht die Rache an dem Mann vollziehen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle eingenommen hat, an dem Mann, der ihm die Realisierung seiner verdrängten Kinderwünsche zeigt"⁵⁰.

Wie im biographischen Teil unserer Untersuchung aufgezeigt, ist die frühe Freud-Lektüre Buñuels ja

eindeutig belegt, so daß diese Anregung plausibel erscheint.

Drittens schließlich scheint uns ein autobiographisches bzw. Traum-Motiv für die Wahl dieser Vorlage zu existieren. Buñuels Vater war ja 1923 gestorben und sein Sohn sollte nach diesem Datum noch häufig von einer Art Geistererscheinung des Vaters träumen. In der folgenden Passage aus seiner Autobiographie bekennt Buñuel zunächst die Bedeutung, welche Träume für ihn besitzen, um dann als einen unter vielen den Gespenster-Traum von seinem Vater zu berichten:

"Adoro los sueños (...). Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo. (...)

Otras veces, ya mayor, vuelvo a la casa de la familia, en Calanda, donde sé que se esconde un espectro. Recuerdo de la aparición de mi padre, después de su muerte. Entro valientemente en una habitación a oscuras y llamo al espectro, quienquiera que sea, le provocho y hasta le insulto. Entonces, suena un ruido detrás de mí, una puerta se cierra con un chasquido y me despierto, asustado, sin haber visto a nadie. También me ocurre lo que a todo el mundo: sueño con mi padre. Está sentado a la mesa, con cara seria. Come despacio, muy poco, casi sin hablar. Yo sé que está muerto y susurro a mi madre o a una de mis hermanas que está sentada a mi lado: «Sobre todo, que nadie se lo diga»⁵¹.

Wenn man bedenkt, daß eines der wenigen von Buñuel beibehaltenen Elemente der Shakespeareschen Vorlage der Geist von Hamlets Vater ist, so gewinnt die Anregung durch diesen Traum einiges an Plausibilität. Man muß sich dabei vergegenwärtigen, daß die Surrealisten ja gerade das Ausgehen von Träumen als Arbeitsgrundlage für das künstlerische Schaffen propagierten, und daß auch der Ausgangspunkt für Buñuels und Dalís gemeinsame Arbeit am Drehbuch des *Chien andalou* zwei Traumbilder sein werden.

Daß Buñuels verstorbener Vater in den Träumen seines Sohnes häufig beim gemeinsamen Essen mit der Familie auftaucht, bietet im übrigen auch eine Erklärung für einen sonst völlig unmotivierten Auftritt des Geists von Hamlets Vater mit den Worten: "Señores, la comida está servida"⁵².

Wie weit hat Buñuel aber zum Zeitpunkt, als er den *Hamlet* verfaßte, die Lehren der Surrealisten und insbesondere Bretons Anleitung zur "écriture automatique" bereits verinnerlicht? Was letztere betrifft, so besitzen wir einen Brief aus dem Februar 1929 (also noch vor seiner offiziellen Aufnahme bei den Surrealisten), in dem Buñuel unter wörtlicher Anlehnung an die Bretonschen Formulierungen seinem Freund Pepín Bello das automatische Schrei-

ben empfiehlt (uns liegt leider nur die deutsche Fassung des Briefs vor):

"Wenn du zu schreiben anfängst, wirf alle Vorurteile über Bord, vergiß alles, was die Leute als literarisch, als guten Geschmack, idiotisch usw. betrachten und laß deinem Instinkt freien Lauf. Natürlich können Tage vergehen, an denen du nichts machst, aber einer erwischt dich, an dem du inspiriert bist, an dem deine Irrationalität frei sprudelt, und dann wirst du sehen, wie viel gute Dinge aus dir herauskommen. Dann ist alles eine Frage, den Stil ein wenig zu polieren - was ganz leicht ist - und das Nebensächliche wegzulassen und nur das Wesentliche zu lassen. Nimm dir nie vor, über dieses und jenes zu schreiben, sondern nimm Papier und Feder und laß deine Hand alleine schreiben. Außerdem laß dir niemals einfallen, eine vorgefaßte Handlung zu schreiben. Für den Augenblick reichen diese Ratschläge"⁵³.

Nachdem Breton diese Regeln bereits 1924 aufgestellt hatte, können wir davon ausgehen, daß Buñuel sie schon 1926/27 bei der Niederschrift des *Hamlet* berücksichtigte und nicht erst 1928 beim Drehbuch des *Chien andalou*. Der Aufbau seines *Hamlet* zeigt auf jeden Fall genau diese Art von irrationaler Handlungsführung und Verachtung aller literarischen Konventionen. Die Charaktere des Stücks besitzen keinerlei psychologische Konsistenz und ändern abrupt ihre Meinungen und Aktionen. So bietet etwa Agrifonte dem Hamlet eine Zigarette an, um ihm gleich darauf zu drohen, diese bloß nicht anzuzünden:

"AGRIFONTE: Tomad y fumad enhorabuena.

HAMLET: Gracias.

AGRIFONTE: No encendais por Dios vivo, o sabreis quien soy yo"⁵⁴.

Die Lokalisierung der Szenen des Stücks ist ähnlich abrupten Brüchen unterworfen. So spielt etwa der 4. Akt zunächst auf einem Friedhof, völlig unvermittelt befinden sich die handelnden Personen dann auf einem Schiff inmitten des Meeres, wobei der Dialog in keinsten Weise unterbrochen wird:

"AGRIFONTE: (disfrazado de sepulturero) Decfais, amigo Hamlet...

HAMLET: Decfa y sostengo que el infanzón se llamaba Dn. Rótulo Apodaca.

AGRIFONTE: (una vez más iracundo) El Apodaca y el Dca sereís vos.

DON LUPO: (desde la punta del trinquete, con su telescopio en ristre no mira, huele a horizonte) ¡Eh! ¡Los de a bordo! Un modesto bergantín a estribor.

(Los tres amigos dirigen sus lacios catalejos a babor.)"⁵⁵.

Analog zur Zerstörung des traditionellen Raumkontinuums wird in Buñuels Stück auch mehrfach das logische Zeitkontinuum aufgehoben. Ein Beispiel

dafür ist Hamlets Ansprache an eine Gruppe weiblicher Wesen, welche während seines Monologs die ganze Lebensspanne von der Kindheit bis zum Alter durchschreiten:

"HAMLET: (con bigote y barbas, postizos) Venid, niñas, venid al dulce jubilitero real. Oiremos el tic-tac de las campanas convertirse en un bando de corazones. Venid, niñas, que vuestro mes de Mayo quiere ya convertirse en senos.

(Pasa el tiempo)

Doncellas, donde os hallais ya doncellas. Veo vuestro vientre intacto pero llevais en cada dedo un surtidor de venas rotas.

(Pasa el tiempo)

Mujeres, ¿no os hallais cansadas de parir? Ved cuanto ejército, descendiente vuestro pelea sobre la tierra. ¿Y esas espadas? Las habeis labrado a golpes de corazón. Por eso vuestros senos cobardes, ya doblegados, señalan la última puesta de sol.

(Pasa el tiempo. ...)

Oh, antes niñas y ahora delezables viejas, viejas pedorras madres de toda calamidad, de lacios bigotes canosos. ¿De qué os sirve la arrugada piel de vuestros tambores? Niña o doncella, mujer o vieja, vuestra disyuntiva es esa: es así que Niño = Niña, luego os digo que Hombre es lo que queriamos demostrar"⁵⁶.

Im letzten Satz dieses Abschnitts ist zugleich abzulesen, wohin die Aufhebung von Raum und Zeit führt: zur endgültigen Zerstörung des Identitätsprinzips ("Niño = Niña"). Dies wird von Buñuel auch am Ende seines Stücks angedeutet, als er Hamlet in die Arme der geliebten Leticia sinken läßt, wo ihm aber eine böse Überraschung bevorsteht:

"Cae el uno en brazos del otro, para formar un cuerpo con los dos suyos. Rien, lloran, delectan su amor. Los siglos pasan como murciélagos. Mas ... de pronto Hamlet se pone terriblemente pálido, retrocede unos pasos y después de lanzar un terrible ¡ay! incestuoso cae mutilado por cubierta. ¿Qué ha sucedido? Leticia, la deseada Leticia, la de los aseados senos no es otra que Hamlet mismo"⁵⁷.

Die Zerstörung des Identitätsprinzips ist die logische Konsequenz aus der surrealistischen Negierung der herkömmlichen Realitätsauffassung. Die Neigung der Surrealisten zum Traum, zum Kind und zum Wahnsinnigen erklärt sich genau hieraus, denn dies sind alles Zustände, in denen die persönliche Identität des Menschen zumindest vorübergehend aufgehoben ist. André Breton hat die Zerstörung des Identitätsprinzips gar als letztes Ziel aller surrealistischen Bemühungen angegeben:

"¿Quién sabe si, de este modo, no nos estamos encaminando hacia nuestra liberación, algún día, del principio de identidad?"⁵⁸

Neben der Aufhebung aller traditionellen Realitätskonstanten besteht ein anderes Mittel zur Verwirklichung dieses Ziels darin, üblicherweise völlig disparate Gegenstandsbereiche im Kunstwerk zusammenzuzwingen und dadurch eine neue Art von Wirklichkeit, eben die der Surrealität, zu erzeugen. Deshalb pflegten die Surrealisten solche auf den ersten Blick albern anmutende Spiele wie das des "cadavre exquis", bei dem (sei es mit Worten oder Abbildungen) verschiedene Teilnehmer Fortsetzungsbeiträge zu einem einzigen Werk beisteuern, ohne den jeweils vorausgehenden Beitrag zu kennen. Auch die von Breton empfohlene frei assoziierende Niederschrift führte zu ähnlichen Ergebnissen, indem eine Einzelperson ungehemmt von der Kontrolle des Verstandes alle ihr durch den Kopf schießenden Bilder und Einfälle miteinander verband.

Wir erinnern daran, daß ja schon die unter Mitwirkung von Buñuel konzipierten *Don Juan Tenorio*-Aufführungen in der Madrider Residencia de Estudiantes dieses surrealistische Collage-Prinzip vorwegnahmen, indem sie Teile verschiedener Stücke zu einem im traditionellen Sinne keineswegs harmonischen Ganzen zusammenfügten. So kann es uns nicht weiter verwundern, daß auch Buñuels *Hamlet* von eben dieser Collage-Technik geprägt ist. Wie schon anhand der Besetzungsliste des Stücks zu beobachten war, hat sich Buñuel aus dem Fundus der traditionellen spanischen Dramatik bedient und ihr Figuren entnommen, die überhaupt nichts mit dem Hamlet-Stoff zu tun haben, mit diesem aber auf typisch surrealistische Weise vermengt werden. Diese Figuren bringen zum Teil auch formelhaft-antiquierte Wendungen ein, die ohne erkennbare Funktion in den Kontext des Stücks eingestreut werden, wie etwa im folgenden Beispiel:

"AGRIFONTE: (aparte) ¿Se estará burlando? Comprobémoslo. (En voz alta) Decidme ¿sois el cruel Wenceslao o el agnosto aquel?"

DON LUPO: Por quién me tomáis, vive Cristo.

AGRIFONTE: Por vos mismo.

(Don Lupo se revuelve violento. Sus ojos destellan un odio a muerte. De un golpe desenvaina su mísera espada.)⁵⁹

Typisch dabei für Buñuels Stück, daß dies die einzige Stelle ist, an der von jenem Wenzeslaus und dem Anagnosten die Rede ist und völlig im Dunkel bleibt, was es überhaupt mit ihnen auf sich hat; derartige «blinde Fäden» werden von Buñuel ständig eingewoben, gemäß der von Breton übernommenen Maxime "laß dir niemals einfallen, eine vorgefaßte Handlung zu schreiben".

Eine für den Surrealismus charakteristische Zutat in Buñuels Stück sind ferner die Traumbilder; hier ein Beispiel dafür:

"HAMLET Y AGRIFONTE: Rufián, canalla,

putrefacto, ahora vereís.

(Los dos azuzan sus sombras como a lebreles. Estas grandes arañas negras, avanzan hacia el féretro de Mitrídates.)

MITRIDATES: ¡Ah! me habéis vencido. Era vuestro único recurso contra mí. Pero temed la sombra de mi sombra. La muerte es más ligera que el sueño.

(Las sombras de los tres riñen metafísicamente azuzadas por sus respectivos amos. La de Agrifonte ha hecho presa en el cuello de la de Mitrídates. La de Hamlet, mientras, ladra a la Luna, ahuyentándola. Y un huracán sin piedad se lleva las tres sombras que desaparecen gesticulando por el horizonte.)⁶⁰

Typisch für ein derartiges Traumbild, welches gemäß der surrealistischen Lehre nicht bewußt konstruiert, sondern möglichst authentisch sein sollte, ist, daß darin die geheimen Ängste und Vorlieben des Autors einfließen; hier bei Buñuel ablesbar an den Spinnen, deren Gestalt die Schatten annehmen:

"JOSÉ DE LA COLINA: ¿Es verdad que una vez se desmayó usted al ver una araña?"

BUÑUEL: (Ríe) No, pero sí lo es que tengo miedo a las arañas. Toda mi familia lo tiene. Esos bichos me horrorizan, pero también me atraen mucho. Conozco bastante sus costumbres⁶¹.

Ebenfalls eine Manifestation des Unbewußten - und damit bevorzugter Stoff der Surrealisten - sind die sogenannten «Freudschen Fehlleistungen», d.h. ein unabsichtlicher sprachlicher Ausrutscher, welcher geheime Wünsche der betreffenden Person aufdeckt. Im folgenden Beispiel aus Buñuels *Hamlet* ist es das eher unscheinbare "fabriquemos", welches im amourösen Kontext der Szene recht eindeutig im Sinne eines "forniquemos" gemeint ist:

"MARGARITA: Amadme, señor, no os pesará. Preguntad a los soldados de vuestro padre si por acaso se arrepintieron de mi amor.

HAMLET: Puesto que así me lo excusais, dejad que yo también os ame. Comenzaré si os parece posando mis añiñados labios en vuestros lejanos senos.

MARGARITA: Comenzad.

HAMLET: Fabriquemos antes.

MARGARITA: Fabriquemos.

(Los dos fabrican.)⁶²

Erwähnenswert schließlich noch als weiteres surrealistisches Strukturelement in Buñuels Stück sind die zahlreichen Verweise auf die Kinderwelt; daß die Surrealisten (und vor ihnen schon die Dadaisten) eine besondere Vorliebe für das noch nicht von der Ratio beherrschte Denken der Kinder hegten, ist bekannt. Hier zwei derartige Stellen:

"HAMLET: Pues cuéntaselo. Pero, mientras, me quedo con el barroco caballito de cartón.

(Agrifonte se va jugando con el aro.)"

"(Margarita sola en el prado se limpia arbitrariamente las trenzas. Canta en un idioma jocundo e improvisado.)

Cridia estroche eka per crilo

Idrios celín tankar

Alora e cor per atores

Non plivá credoyar"⁶³.

Ganz bis zum Schluß unserer Analyse des *Hamlet* aufgehoben haben wir uns jenes Bild, welches gern als Symbol der Filmpoetik Buñuels betrachtet wird, in Wirklichkeit aber bereits in seinen frühen literarischen Schriften auftaucht (so u.a. in dem weiter oben bereits vorgestellten *Palacio de Hielo*) und natürlich auch hier nicht fehlt: das Bild der Blendung, des zerschnittenen oder herausgerissenen Auges. Im *Hamlet* finden wir es an den folgenden beiden Stellen:

"AGRIFONTE: Decidme, ¿habeis visto alzar en la plaza de las cuatro esquinas la cigüeña sin ojos del patíbulo?"⁶⁴

"(En un rincón la piragua olvidada da al ambiente una infinita tristeza, de mar desecado, de mar de luna, de órbitas vacías e irremediabilmente secas.)"⁶⁵

Die Zerstörung des Auges als Grenze zwischen objektiver Außenwelt und subjektiver Innenwelt kann verstanden werden als Ausdruck der Poetik des Surrealismus: die beiden Bereiche werden nicht mehr klar voneinander geschieden sondern miteinander vermischt, die äußere Wahrnehmung wird vom Innenleben des Subjekts bestimmt, die Wirklichkeit nimmt einen surrealistischen Charakter an.

Damit sind wir am Ende unserer Untersuchung angelangt: Wir hoffen, daß es sich gezeigt hat, wie sinnvoll es war, zunächst Buñuels frühere Annäherungen an den Surrealismus zu besprechen, da nur vor diesem biographischen Hintergrund eine stringente Analyse des *Hamlet* möglich war. Bei der Besprechung des Stücks selbst haben wir uns auf die Herausarbeitung einiger weniger typisch surrealistischer Strukturelemente desselben beschränkt; eine wirklich erschöpfende Analyse des *Hamlet* hätte einen durchgehenden Zeilenkommentar erfordert, was in diesem Rahmen nicht möglich war.

1. PRIMÄRTEXT

Buñuels *Hamlet* ist - jeweils als spanische bzw. deutsche Erstveröffentlichung - enthalten in den folgenden Werkausgaben:

Luis Buñuel, *Obra literaria*, Zaragoza 1982.

Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. (*Hamlet*: S.117-130)

Luis Buñuel, *Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*. Berlin 1991. Nachwort von Carlos Rincón. (*Hamlet*: S.53-62)

II. SEKUNDÄRLITERATUR

Aranda, Francisco: *El surrealismo español*. Barcelona 1981.

Aub, Max: *Conversaciones con Buñuel*. Madrid 1985. (Deutsche Fassung: Luis Buñuel, *Die Erotik und andere Gespenster. Nicht abreißen Gespräch mit Max Aub*. Berlin 1992.)

Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Surrealismus in Paris 1919-1939*. Leipzig 1990.

Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg 1990. (Französische Originalausgabe: *Manifestes du Surréalisme*, Paris 1962.)

Buñuel, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona ³1992 (¹1982).

De la Colina, José & Pérez Turrent, Tomás: *Luis Buñuel / Prohibido asomarse al interior*. México, D.F. 1987 (¹1986).

Dirscherl, Klaus: "Die Lyrik im 20. Jahrhundert". In: Christoph Strosetzki (Hrsg.), *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen 1991, S.343-367. Duplessis, Yvonne: *Der Surrealismus*. Berlin 1992. (Französische Originalausgabe erstmals 1950.)

Erzgräber, Willi: "Probleme der *Hamlet*-Interpretation im 20. Jahrhundert". In: W. Erzgräber (Hrsg.), *Hamlet-Interpretationen*, Darmstadt 1977 (Wege der Forschung CCXIV), S.1-46.

Floek, Wilfried: "Das Drama im 20. Jahrhundert". In: Christoph Strosetzki (Hrsg.), *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen 1991, S.368-392.

Gaos, Vicente: "Introducción" zur *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid ¹⁴1989 (Salamanca ¹1965).

Kroll, Renate: "Nachwort" zu Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, Stuttgart 1987, S.112-128.

Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg 1992 (¹1965). (Französische Originalausgabe: Paris 1945.)

Rincón, Carlos: "Das Bein von Calanda - Luis Buñuel und seine Schriften". In: Luis Buñuel, *Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*. Berlin

1991. (S.193-214)

Rispail, Jean-Luc: *Les surréalistes / Une génération entre le rêve et l'action*. Paris 1991.

Sánchez Vidal, Agustín: "Introducción" und "Notas" zu Luis Buñuel, *Obra literaria*, Zaragoza 1982 (S.11-79 & 245-291).

Schwarze, Michael: *Buñuel*. Reinbek bei Hamburg 1985 (1981).

Stauder, Thomas: *Die literarische Travestie / Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*. Frankfurt/M. 1993.

Troiano, Felice: *Surrealismo e psicanalisi nelle prime opere di Buñuel*. Parma 1983.

Amerkungen

¹ Zitiert nach Rincón, S.218.

² Zitiert nach Aranda, S.15.

³ Zitiert nach Rispail, S.181.

⁴ So Aranda, S.28; Dirscherl (S.347) gibt das darauffolgende Jahr, also 1910, an.

⁵ Die Greguería-Definition aus: Ramón Gómez de la Serna, *Obras Selectas*, Madrid 1947, S.508; die zwei Beispiele ebd., S.540f.

⁶ *Mi último suspiro*, S.74f.

⁷ Diese Darstellung des Dadaismus in Spanien nach Aranda (hier S.31ff.), dem unser Überblick für Spanien auch sonst meist folgt.

⁸ Colina / Pérez Turrent, S.16.

⁹ *Mi último suspiro*, S.75.

¹⁰ Ebd., S.73.

¹¹ Colina / Pérez Turrent, S.17f.

¹² In der Übersetzung Ortega y Gasset, so Buñuel selbst im Jahre 1938 in New York; nachzulesen bei Troiano, S.16.

¹³ *Mi último suspiro*, S.77f.

¹⁴ Ebd., S.76.

¹⁵ Aranda, S.46.

¹⁶ So Jorge Guillén; zitiert bei Aranda, S.45.

¹⁷ Die Angaben zur Residencia-Gruppe bei Aranda, S.45f.

¹⁸ Aranda (S.48) spricht so auch von "esta primera creación mundial de teatro surrealista (y colectivo)".

¹⁹ Sánchez Vidal, S.261f.

²⁰ Dieses und das vorhergehende Zitat nach der Ausgabe von Sánchez Vidal, S.85.

²¹ Ausgabe Sánchez Vidal, S.87.

²² *Mi último suspiro*, S.92f.

²³ Diese Priorität schreibt ihm Rincón (S.217) zu.

²⁴ Ausgabe Sánchez Vidal, S.93.

²⁵ Ebd., S.97.

²⁶ Einstein, zitiert bei Nadeau S.16.

²⁷ Ausgabe Sánchez Vidal, S.101.

²⁸ *Mi último suspiro*, S.126.

²⁹ Diese Umsiedlungsdaten nach Aranda, S.54f.

³⁰ Zitiert nach Rispail, S.159.

³¹ Ebd., S.142.

³² Ebd., S.142ff.

³³ Ebd., S.169.

³⁴ Colina / Pérez Turrent, S.20f.

³⁵ *Mi último suspiro*, S.122.

³⁶ Aub, S.54.

³⁷ *Mi último suspiro*, S.104.

³⁸ Ausgabe Sánchez Vidal, S.122.

³⁹ Auf diese Weise zieht sich auch Aranda aus der Affäre, indem er von "concluida el 6 de julio (1927)" spricht (S.76).

⁴⁰ Ausgabe Sánchez Vidal, S.141.

⁴¹ Brief vom 1.10.1928, zitiert nach Sánchez Vidal, S.36.

⁴² *Mi último suspiro*, S.126.

⁴³ Brief vom 17.2.1929; zitiert nach Sánchez Vidal, S.256.

⁴⁴ *Mi último suspiro*, S.126f.

⁴⁵ Zitiert nach Troiano, S.87f.

⁴⁶ Aranda, S.76.

⁴⁷ Diese Definition nach Stauder, S.39.

⁴⁸ Ausgabe Sánchez Vidal, S.127.

⁴⁹ Ebd., S.118.

⁵⁰ Freud a.a.O., zitiert nach Erzgräber S.6.

⁵¹ *Mi último suspiro*, S.111ff.

⁵² Ausgabe Sánchez Vidal, S.127.

⁵³ Zitiert nach Rincón, S.218.

⁵⁴ Ausgabe Sánchez Vidal, S.120.

⁵⁵ Ebd., S.128.

⁵⁶ Ebd., selbe Seite.

⁵⁷ Ebd., S.130.

⁵⁸ Dieses Diktum war uns leider nur in spanischer Fassung zugänglich; zitiert nach Sánchez Vidal, S.61.

⁵⁹ Ausgabe Sánchez Vidal, S.126.

⁶⁰ Ebd., S.121.

⁶¹ Colina / Pérez Turrent, S.15.

⁶² Ausgabe Sánchez Vidal, S.123.

⁶³ Ebd., S.122 (beide Zitat-Stellen).

⁶⁴ Ebd., S.125.

⁶⁵ Ebd., S.126.